DOSSIER DE PRESSE



Sommaire

CONTACTS COMMUNICATION

Agence Observatoire
68 rue Pernety
75014 Paris
Céline Echinard
01 43 54 87 71
celine@observatoire.fr
www.observatoire.fr

Musée Maillol
59-61 rue de Grenelle
75007 Paris
Claude Unger
06 14 71 27 02
cunger@museemaillol.com
Elisabeth Apprédérisse
01 42 22 57 25
eapprederisse@museemaillol.com

1- Communiqué de presse



Sous le haut patronage de la Ville de Venise



Le Musée Maillol

présente l'exposition

Canaletto à Venise

19 septembre 2012 -10 février 2013

Sous le haut patronage de la ville de Venise, le musée Maillol consacre pour la première fois une exposition exclusivement à l'oeuvre vénitienne de Canaletto.

L'exposition «Canaletto à Venise» réunira plus de cinquante peintures, sélectionnées avec grande rigueur, provenant des plus importants musées et collections particulières incontournables. Certains chefs d'œuvres, issus de collections privées n'ont plus été présentés au public depuis les années 1930. Une grande partie des œuvres de l'exposition viennent en France pour la première fois. Un accord de collaboration a été conclu avec La Fondazione Musei Civici di Venezia qui prépare, parallèlement au musée Correr de Venise, la rétrospective de Guardi, en commémoration du trois centième anniversaire de sa naissance.
Au long de l'itinéraire de ces lieux vénitiens, chaque tableau à la topographie recomposée, donne cette sensation de réalité qui ouvre notre imaginaire.

Venise doit sa célébrité artistique autant aux grands maîtres du XVe siècle qu'aux peintres qui au XVIIIe siècle ont magnifié son urbanité. La ville est devenue son image et Canaletto la regarde en compositeur. Il transcrit l'imaginaire de la ville dans chaque vue qu'il produit comme une topographie de rêve, nourri à chaque instant de ces détails qui donnent le sentiment de vérité, nichés dans les monuments, les îles, les places, les canaux.

Dans la partie consacrée aux dessins sera exposé le célèbre Carnet de Canaletto (1731 environ) un des trésors de la ville de Venise, conservé au Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, qui quittera exceptionnellement Venise le temps de l'exposition. Les visiteurs pourront l'admirer ouvert, mais aussi le feuilleter virtuellement. Ce cahier est une base et un instrument fondamental pour comprendre la technique de travail de Canaletto.

Canaletto (1697-1768) est le plus célèbre des *vedutisti* vénitiens du XVIIIe siècle. Au cours des siècles, Antonio Canal n'a jamais connu de revers de fortune. Ses œuvres ont toujours été avidement recherchées par les collectionneurs. Les *vedute* ou vues urbaines de Canaletto, formulent des fragments recomposés. Chaque lieu représenté, dans la description précise de son identité, évoque la ville toute entière. La réalité de Venise se saisit désormais à travers l'image peinte ou gravée,

entretenue pour ceux qui rêvent de la découvrir ou, la connaissant, veulent en garder la mémoire vivante.

En collaboration avec la Soprintendenza al Polo Museale de Venise, le Musée Maillol a permis, grâce aux études de Dario Maran et à l'habileté de maîtres artisans vénitiens, de reconstruire le fac-similé de la chambre optique utilisée par Canaletto pour réaliser ses dessins. Dérivé de l'instrument du Caravage, avec un jeu de loupes savamment orientées l'appareil, souvent placé sur une barque, l'objectif face au sujet choisi, offrait un champ de vision et une précision de transcription uniques à l'époque. Les visiteurs de l'exposition pourront en apprécier eux-mêmes l'efficacité.

Ces dernières années, Canaletto a été au centre d'une série d'expositions remarquables sur les *vedutisti*. Nous nous contenterons de n'en citer que quelques-unes, comme celle de Rome organisée par le grand et très regretté Alessandro Bettagno, avec Bozena Anna Kowalczyk, celle de Trévise par Giuseppe Pavanello et Alberto Craievich et, plus récemment, celles exceptionnelles de Londres et de Washington par Charles Beddington.

L'exposition du musée Maillol ambitionne de clore ce cycle décennal en laissant Canaletto accompagner seul le spectateur au fil de ses *vedute* à travers les détours de sa ville. L'ensemble mettra en évidence l'évolution stylistique de l'artiste. La confrontation d'œuvres représentant un même sujet montrera comment la première manière du peintre, marquée par la touche de Marco Ricci et profondément liée à son activité de scénographe, se transformera peu à peu en une interprétation du réel avec une atmosphère à la fois subtile et sublime, donnant naissance à un art qui allait conquérir l'Europe.

2- COMMISSARIAT ET COMITÉ SCIENTIFIQUE

• COMMISSARIAT

ANNALISA SCARPA

Historienne d'art, spécialiste de peinture vénitienne du XVIIIe siècle et des *vedutisti* vénitiens. Après avoir enseigné à l'Université de Ca'Foscari de Venise avec les « autorités » de l'histoire de l'art vénitien tels que Pietro Zampetti, Alessandro Bettagno et surtout Terisio Pignatti, elle étudie depuis de longues années les arts graphiques de Canaletto. Elle a réalisé avec Ludovico Mucchi « Nella Profondità dei Dipinti : La Radiografia nell'indagine Pittorica », en analysant à travers la radiographie plus de deux cents peintures du *vedutismo* vénitien.
Auteur d'ouvrages fondamentaux sur l'art vénitien du XVIIIe siècle, Marco Ricci, Sebastiano Ricci et Jacopo Amigoni, elle a réalisé récemment d'importantes expositions : « Settecento Veneciano », à l'Academia de San Fernando de Madrid et au Museo de Bellas Artes de Sevilla, ainsi que « De Canaletto à Tiepolo » au Palazzo Reale de Milan.
Elle est conservatrice de la Fondation A.F. Terruzzi de Milan.

LA FONDAZIONE TERRUZZI

La Fondation possède environ mille oeuvres de peinture italienne du XVIIIe siècle, essentiellement vénitienne : Canaletto, Bellotto, Sebastiano Ricci, Magnasco, Amigoni, Pellegrini, Antonio et Gaspare Diziani, Piazzetta, Tiepolo, Guardi, Longhi, ainsi que des maîtres plus anciens tels que Paolo Veneziano, Cariani, Paris Bordone, Carpioni, Heintz, Tintoret, Luca Giordano, Strozzi. Elle possède également des œuvres du XIXe siècle, dont une importante sélection d'Ippolito Caffi. Grâce au mécénat de Guido Angelo Terruzzi, la Villa Regina Margherita de Bordighera, récemment rénovée, accueille une partie de la collection et des expositions temporaires.

• COMITÉ SCIENTIFIQUE

IRINA ARTEMIEVA, Conservateur de la peinture vénitienne, Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg

CHARLES BEDDINGTON, Historien d'art, commissaire des deux plus récentes et fondamentales expositions consacrées à Canaletto : « Canaletto en Angleterre : un artiste vénitien à l'étranger 1746-1755 » au Yale Centre for British Art, New Haven, 2006 et Dulwich Picture Galerie, 2007 ainsi que « Venise : Canaletto et ses rivaux » à la National Gallery of Art, Londres 2010 et la National Gallery of Art, Washington, DC, 2011

ALASTAIR LAING, Conservateur des peintures et des sculptures, The National Trust, London

FILIPPO PEDROCCO, Directeur, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Venezia

LIONELLO PUPPI, Président du Centro Studi Tiziano e Cadore, Pieve di Cadore, Professeur Emérite dell'Università di Ca' Foscari, Venezia

ALBERTO CRAIEVICH, Conservateur, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Venezia

ALAIN TAPIÉ, Conservateur en Chef du Patrimoine

• DIRECTEUR DE PROJET

PATRIZIA NITTI, Directeur artistique du Musée Maillol

• SCÉNOGRAPHIE

HUBERT LE GALL

3- EXTRAITS DE TEXTES DU CATALOGUE

• LE CARNET DE CROQUIS DE VENISE

par ANNALISA PERISSA TORRINI, Directrice du Gabinetto dei Disegni e Stampe des Gallerie dell'Accademia

L'extraordinaire *Carnet* de croquis de Canaletto – objet unique dans l'histoire de l'art vénitien au XVIIIe siècle – est conservé depuis 1949 au Gabinetto dei Disegni e Stampe des Gallerie dell'Accademia, à Venise, à la suite d'une donation de Don Guido Gagnola, de Gazzada Schianno (province de Varese), lequel affirmait l'avoir reçu de son père – qui le possédait depuis 1895 – et en ignorer la provenance[1].
Ce précieux volume, à l'époque déjà relié, fut authentifié en août 1840 par Giuseppe Borsato, qui apposa sur chaque feuillet son malencontreux et envahissant cachet gras.
Peu de temps après l'entrée du *Carnet* dans les collections de l'Accademia, Vittorio Moschini[2] publia deux articles à son sujet et il fut reproduit en fac-similé par Terisio Pignatti en 1958, puis par Giovanna Nepi Scirè en 1997[3], et ne fut exposé qu'à Londres en 1990, et à Venise en 1982, 1995 et 1999. La fortune critique de ce joyau de l'art du dessin, d'une importance qui ne se limite pas au cadre du XVIIIe siècle, n'est guère à la mesure de son importance artistique, au point qu'on ne le voit mentionné que brièvement dans les nombreuses monographies et catalogues consacrés à l'œuvre de Canaletto, où les croquis qu'il contient sont traités avec son corpus de dessins, riche de plus de cinq cents feuilles.

Les croquis réunis dans ce *Carnet* – à la fois précis et exécutés avec soin – ont à plein titre la valeur de dessins préparatoires et expriment l'immédiateté d'une vue qui se métamorphosera dans l'esprit du peintre lorsqu'il exécutera des toiles supposées reproduire la réalité. C'est à ce titre qu'ils témoignent de la genèse de la pensée de Canaletto, depuis la formation d'une idée jusqu'à son développement sur le papier, puis sa réalisation sur la toile. Ces croquis sont accompagnés d'informations et d'observations qu'il utilisera au moment de la transposition en peinture et témoignent de la façon dont il élabore ses œuvres, liées entre elles par une perspective scandée par une lente et progressive diminution des plans, avec des silhouettes en raccourci sur la ligne d'horizon. L'intelligence créatrice de Canaletto, fondée sur l'exactitude topographique, parvient à fondre les éléments d'une manière très convaincante. Il écrit le nom des palais et des échoppes, signale la présence d'un bac ou d'un atelier de réparation de gondoles, ou précise le nombre de fenêtres et de colonnes. Il n'oublie pas non plus de noter les couleurs – marron, blanc, jaune, noir, blanc cassé, rouge, ocre, ocre jaune –, en en précisant la tonalité, claire ou sombre. Les mesures sont elles aussi indiquées : "plus large", "un peu plus long", "plus étroit", "juste". De même des matériaux (plomb, pierre, brique, bois) et des lieux, et jusqu'aux enseignes. Lorsqu'un panorama ne peut être contenu dans une feuille unique, il le divise en séquences se développant sur différentes pages, qu'il appelle

---

[1] Cf. G. Nepi Scirè, Gallerie dell'Accademia. Storia della collezione dei Disegni, Milan, 1982, p. 17-18, 24, note 186. Les lettres du 28 février et du 15 mai 1949 sont conservées à l'Archivio della Soprintendenza, Gallerie dell'Accademia, 2, Dons et legs 118/33, Libro di schizzi del Canaletto offerto in dono da Don Guido Gagnola di Gaza da Schianto (Varese).

[2] Un libro di schizzi del Canaletto donato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in "Bollettino d'Arte", 1949, p. 279 et Il libro di schizzi del Canaletto alle Gallerie di Venezia, in "Arte Veneta", 1950, p. 57-75.

[3] T Pignatti, Il Quaderno di schizzi di Canaletto alle Gallerie, Venise, 1958 ; G. Nepi Scirè, Il Quaderno di Canaletto, Venise, 1997 ; Canaletto. Il Quaderno veneziano, sous la direction d'A. Perissa Torrini, Venise, 2012.

“bandes” : “première bande à gauche”, ou “première bande à droite”[4]. Et si un campanile est trop important pour tenir dans les dimensions de la feuille, et donc sur le support de la chambre optique sur lequel celle-ci est posée[5], il en rabote un peu la partie inférieure comme on peut l’observer dans les feuilles représentant Santa Maria Formosa, la coupole de l’église San Simeon Piccolo et la façade de la basilique Santi Giovanni e Paolo[6].
Ce volume étant le fruit de la réunion de sept fascicules, son interprétation historique et artistique, de fait libérée de l’impression d’unité créée par celle-ci, ne permet pas d’établir la date d’exécution des peintures[7], ce qui nous incite à considérer chaque fascicule de façon autonome. C’est ainsi que le campanile de San Giorgio Maggiore, esquissé à grands traits de plume, comporte encore une flèche à la page 2v, alors que nous le voyons repris à forme de bulbe en 1728, ce qui ne vaut que pour le premier fascicule, alors que le septième, plus petit, peut être considéré à part[8].

(...)

Si le dessin constitue l’approche directe de la réalité, celle-ci n’en est pas moins accentuée ou réduite, exaltée ou minimisée selon ces “licences poétiques” que Zanetti soulignait, lesquelles magnifient la vraie nouveauté de sa peinture, apte à faire en sorte « que l’œil est abusé, et croit vraiment voir la vérité, et non celle peinte », comme l’écrivait Guarienti en 1753. « Il se rend toujours sur le lieu, et prend tout sur le vif », assure le peintre véronais Alessandro Marchesini dans une lettre de 1725-1726. Par ailleurs, Anton Maria Zanetti affirme que « dans ses toiles, il unit les licences pittoresques à la nature avec tant d’économie que ses œuvres apparaissent vraies ». Comme le souligne Corboz, il avait compris combien les distorsions de la réalité deviennent vraisemblables, comme dans les scénographies théâtrales. Ce que fait très précisément Canaletto dans les pages du *Carnet*, recomposées à la façon de décors de théâtre ainsi qu’il l’avait appris à Rome du peintre et scénographe Andrea Pozzo. Et comme le suggèrent les études récentes sur son *modus operandi*[9] dès lors qu’il utilise la chambre obscure, selon la théorie de Dario Maran, lequel parvient à déterminer la position précise du point de vue de la perspective architecturale du *Carnet* qu’il analyse (p. 21v-25r) et propose pour les autres séquences. Maran montre qu’en faisant tourner le miroir se trouvant à l’intérieur de la chambre, les édifices sont visibles simultanément, et comment la séquence entière se déploie dans les cintres, diversement inclinés comme dans une scène de théâtre, “pour un rendu plus véridique de la réalité”. Et aussi que ce dispositif optique était installé dans la barque pour toutes les vues du Grand Canal, du bassin de Saint-Marc et des canaux. En outre, diverses recherches ont

---

[4] Dans la série continue de huit pages, de p. 10v à p. 14 ; par exemple, Canaletto note : “bande drita” et “banda sinistra”, “l’isteso”, “altretanto”, “taca a mezo”, c’est-à-dire relier au milieu, ou “taca il passà”, c’est-à-dire relier au précédent, et “parti”, c’est-à-dire réunir entre eux.

[5] Ou fixé, comme dans le fascicule VII, où l’on voit encore les perforations (Cf. B. Biciocchi, Uno strumento di lavoro, ma enigmatico, in Canaletto, Il Quaderno veneziano, cit., 2012, p. 54-69), probablement faites pour fixer la feuille pendant l’exécution du tracé.

[6] Page 17, le détail de la Specola – qui ne pouvait être montré à la page précédente par manque de place, car trop basse pour les possibilités de la chambre obscure – est suspendu dans le ciel, un expédient auquel l’artiste recourt lorsque les dimensions des pages du Carnet sont trop réduites, en particulier pour les campaniles, et précisément pour la Specola.

[7] Non plus unitaire dans l’ensemble du Carnet mais, selon la critique, couvrant une dizaine d’années, de 1734 à 1744, ainsi que le soutiennent Moschini et Pallucchini, alors que Corboz propose entre 1731 et 1746, et Bettagno entre la fin 1720 le début de 1730. En revanche, Giovanna Nepi Scirè propose une exécution entre la fin des années vingt et le milieu de la décennie suivante alors que Constable et Links considèrent que la plus grande partie des croquis doivent être situés vers 1730, à l’exception de la page 2v, qu’il juge dater des années 1726-1727, et les autres un peu plus tard. Enfin, Ragghianti le juge entièrement antérieur à 1730 et Pignatti entre 1728 et 1730.

[8] Ou avec les autres, car n’offrant aucune caractéristique thématique ou stylistique pouvant inciter à une autre datation que 1731.

[9] In Canaletto. Il Quaderno veneziano, cit. 2012, en particulier par Dario Maran, p. 40-53.

permis d'autres approfondissements, un point fondamental étant que, suivant presque à la lettre les règles de la scénographie théâtrale du XVIIIe siècle, le champ visuel de la scène urbaine est toujours contenu à l'intérieur d'un angle droit, y compris dans le cas de la séquence la plus longue du *Carnet*, avec le bassin de Saint-Marc.
Partant donc d'une donnée réelle, tracée à l'aide d'instruments optiques, avec une précision "scientifique" à laquelle lui seul savait pouvoir se fier, Canaletto parvient à peindre une ville réelle, ainsi qu'on la voit dans ses vues. C'est ce que souhaitaient ses clients étrangers, amoureux de Venise, et aussi telle que, aujourd'hui, le spectateur veut la voir et en garder le souvenir, presque à la façon de la séquence cinématographique d'un film tourné au XVIIIe siècle.

• Les vues de Venise et les collectionneurs anglais

par Francis Russell, Deputy Chairman, Old Master and Early British painting, Christie's

Même si les vues de Venise ne sont pas rares dans la peinture religieuse de la Renaissance, c'est seulement au début du XVIIIe siècle que des artistes de premier plan se consacrent à la peinture de vues topographiques, à commencer par le peintre néerlandais Gaspar van Wittel, dit Gaspare Vanvitelli, qui voyage de ville en ville et exécute quelques rares vedute vénitiennes pour des amateurs anglais. Le premier Italien devenu un maître du genre est Luca Carlevarijs. C'est à lui que Charles Montagu, comte de Manchester, demande d'immortaliser sa réception officielle au palais des Doges lorsqu'il est nommé ambassadeur d'Angleterre à Venise en 1707-1708, alors que les victoires du duc de Marlborough sur l'armée française dans les Flandres accroissent l'importance stratégique de ce poste. Montagu invite Marco Ricci et Gian Antonio Pellegrini à l'accompagner à son retour à Londres. Pendant leur séjour en Angleterre, ces deux artistes et Sebastiano Ricci, l'oncle de Marco, travaillent pour plusieurs aristocrates de l'entourage de Montagu, et Carlevarijs reçoit de même des commandes de riches Anglais tels que William Bateman.

Avec le recul, il est facile de deviner pourquoi le jeune Canaletto acquiert dès les années 1720 la réputation de *vedutista* favori des Anglais. Ses dons artistiques sautent aux yeux. D'autres facteurs jouent en sa faveur : la mort de Carlevarijs, le soutien de McSwiny et, plus encore, l'influence de Joseph Smith, le marchand anglais le plus actif dans le commerce de l'art à Venise, banquier à ses heures pour ses jeunes compatriotes qui accomplissent le voyage d'Italie avant l'entrée dans l'âge adulte. Charles Lennox, duc de Richmond, petit-fils de Charles II et néanmoins fervent partisan des *whigs*, connaît McSwiny et Smith. C'est pour ce collectionneur des premiers jours que Canaletto peindra en 1746 deux de ses plus belles vues de Londres. Auparavant, en 1744, le duc de Richmond aura obtenu un poste de consul d'Angleterre à Venise pour Joseph Smith. Dans les années 1730, Canaletto travaille principalement pour des notables du parti *whig* : le Premier ministre Robert Walpole se procure un chef-d'œuvre, tandis que les ducs de Bedford et de Marlborough, parents par alliance, commandent d'importants ensembles de toiles, et que beaucoup d'autres effectuent des achats moins grandioses. Joseph Smith en est souvent l'instigateur, mais il n'aurait rien pu faire si les *vedute* vénitiennes ne connaissaient pas une telle vogue, y compris chez ceux qui n'ont pas accompli le voyage d'Italie, à l'instar de Robert Walpole lui-même.
Canaletto était un artiste méticuleux et méthodique. Il ne pouvait évidemment pas faire face à la demande. Les travaux de Charles Beddington, de Bozena Anna Kowalczyk et d'autres spécialistes ont apporté un nouvel éclairage sur les variantes de ses compositions, souvent plus grandes que l'original et toujours de facture plus hâtive, exécutées par son neveu et apprenti Bernard Bellotto. Quelques-unes d'entre elles, au moins, furent apparemment vendues sans trop de scrupule comme d'authentiques Canaletto. Pour autant, l'oncle et le neveu ne détenaient aucun monopole. Les

tableaux de leur talentueux contemporain Michele Marieschi parvinrent en grand nombre dans des collections anglaises, notamment celle de Henry Howard, comte de Carlisle, dont le correspondant à Venise était le graveur antiquaire Antonio Maria Zanetti. À Castle Howard, l'incomparable Bassin de Saint-Marc, actuellement à Boston, et un beau choix d'œuvres de jeunesse de Bellotto voisinaient avec des vedute de plus petit format dues à Marieschi.

• Canaletto, au-delà de l'imitation, une quête de l'illusion

par Alain Tapié, Conservateur en Chef du Patrimoine

Dilater l'espace, anticiper ce désir de panorama qui occupera l'esprit des artistes participants aux conquêtes coloniales tout au long de la première moitié du XIXe siècle, étaler les surfaces des monuments afin d'en déceler les moindres détails, réaliser pour chacun, à travers la vue produite à cet effet, le rêve d'une monumentalité intime, offrir à ceux, toujours plus nombreux le privilège d'embrasser le monde de Venise par une *veduta* chèrement acquise, que le peintre aura arrangée, composée afin de créer une double image où le précieux fini, dans sa valeur économique, sera conjugué aux éthers de l'infini dans leurs perspectives poétiques, installer, sans craindre le bricolage artisanal entre dessin et instrument optique, les sujets, dans leurs différences et pourtant indifférents lorsqu'on les contemple dans les séries qui les accueillent. Ménager l'air qui doit circuler entre les édifices afin de les magnifier comme le feront les peintres impressionnistes avec la crudité des paysages industriels, faire en sorte que chaque fragment d'urbanité participe « à la gloire de la cité ». C'est là, semble-t-il, le programme esthétique du plus grand des *vedutistes* Antonio Canal adepte, comme le seront les impressionnistes, d'une projection visuelle de la perception ordonnée mais sans hiérarchie. Elle met en œuvre une autre stratégie de restitution que celle à laquelle notre œil a été habitué, par la fréquentation de l'impressionnisme, considéré comme le paradigme de la modernité. Pensons à Monet et à Boudin qui peignirent à Venise et qui, dans leur approche naturaliste et organique, faisaient émerger le sujet vivant de la texture. Au contraire, d'une manière tout aussi audacieuse, Canaletto installe ses figures flottantes dans une indépendance physique sans corps comme une pure signalétique d'objets sociaux qui ponctuent l'espace jusqu'à la sensation de l'innombrable et s'épanouissent statiques et tranquilles dans l'air du champ visuel ouvert par l'ampleur et la dilatation. Cette disposition matérielle complexe ouvre la voie du rêve et participe à l'élaboration de l'image illusionniste, accomplie dans la photographie et le cinéma. Canaletto tient de Lucas Carlevarijs, lui-même héritier de la méticulosité flamande forgée dans la production des paysages-monde autour de Pieter Bruegel, la pratique d'une mise en espace à l'aide de moyens optiques. Par un jeu de tissage précis, les détails accèdent au rôle éminent de signalétique de l'univers. De ce modèle, Canaletto explorera ce principe essentiel, peindre ce qui n'est pas vu mais ce qui est : briques, pierres, pavés, fentes, failles, fissures, et peindre dans le même temps ce qui n'est pas mais pourrait être vu.

(...)

Il reste de bon ton de dire que Canaletto se servait parfois de la chambre optique lorsqu'il avait besoin de gagner du temps. Comment analyser alors, cette autonomie de la structure du tableau qui procure dans les œuvres de la maturité une liberté de touche qui effleure la surface sans la creuser ? Dans les paysages urbains circule une régulation pratique qui laisse toute sa place à l'invention. L'installation d'une *veduta* par Canaletto se fait dans l'objectif d'une recherche de la profondeur. Paradoxal, pour un sujet où dominent les plans : la lagune, les façades, le sol, le ciel. Les personnages, les barques, les gondoles sont disposés de façon à participer au même sentiment d'éloignement. L'effet d'optique ainsi créé distribue les motifs de façon raisonnée et aléatoire. Les plans comme les signes, édifices ou

personnages, sont dans le même temps lointains et rapprochés. Une modulation systématique de la lumière rasante confère à ces figures une micro-volumétrie qui permet d'établir la geste sociale sans avoir à affronter la personnalité de chacune. Canaletto s'appuie sur la dynamique graphique pour le traitement de ses personnages, l'emploi de facettes modulées, à la frontière de la surface et du trait. Le rapport est inversé pour les ciels, la lagune, les quais qui s'animent de vibrations graphiques et font émerger la densité monumentale. Dans leur capacité à donner l'unité et à assurer la continuité des plans, le ton rompu et la couleur lumière issus de la tradition maniériste font le reste. Les clairs-obscurs accompagnent simplement les modelés, ce qui confère à la vue une clarté sans contraste, une accessibilité du regard, également à toutes les parties de la composition.

La sensibilité plastique de l'image n'est pas, chez Canaletto, altérée par la structuration optique qui la porte. Chaque vue a cette part de pure peinture que n'affaiblit pas l'usage de la *camera obscura*. Elle permet le report sur le papier d'espaces éloignés ou resserrés associant plusieurs points de vue. Les accents poétiques apparaissent libérés de l'organisation symétrique. La rapidité d'exécution du peintre correspond à l'objectif : reproduire plutôt que représenter. La composition perspective de l'ensemble fait de vues partielles, est alors corrigée par le peintre afin d'obtenir une vue cohérente en rééquilibrant les points de fuite dont la tendance est de monter ou de descendre excessivement. Il retravaille l'effet de stéréotype produit par un premier plan en général sombre en forme de repoussoir, un deuxième plan qui présente les places, les jardins, les rivières, un troisième plan où l'on retrouvera les édifices et les constructions frontales, un quatrième plan, élevé, où l'on retrouve enfin le ciel. La performance du *vedutiste* consiste à mesurer la difficulté du rapport entre les détails et la structure globale. Les détails sont de trois types et sont source d'invention, détails que place l'artiste parce qu'il les connaît et qu'on ne devrait pas voir. Ils provoquent dans l'image une tension vers l'hyper-réalité, des détails métaphoriques, une fontaine, une ruine, une colonne, un peu de végétation ; ils agissent comme un commentaire fleuri dans l'esprit du caprice sur la base objective de la construction de l'espace. Détails de la vie humaine, ce sont les « figurine » qui campent, avec la distance de la pose, le petit théâtre quotidien. Le grand peintre de *veduta* qu'est Canaletto fait preuve de fidélité absolue à la perception optique de la réalité, en conférant à la composition un caractère suspensif et aigu. L'image acquiert la simplicité de ce qui est nécessaire.

Alain Buisine, dans une vision romancée de l'histoire de l'art, décrit ainsi la pratique quotidienne de Canaletto : « Elle a beau être dite à main, elle pèse son poids, elle vous ankylose vite le bras. Il faut savoir s'en servir, être capable de choisir le bon objectif, de régler les lentilles, pour que l'image soit presque redressée sinon c'est flou et inversé, de corriger les aberrations et les déformations de perspective qu'elle provoque. Enfin il est indispensable d'installer de façon stable, bien à l'horizontal cette diablerie de machine optique, alors que les approximatifs dallages des *campi* vénitiens ne sont jamais plats. Ce n'est pas du tout cuit comme le croient avec naïveté les gens qui pensent qu'il n'y aurait à appliquer qu'un simple décalque. Le dessin est d'un seul coup achevé et parfait. Ce serait trop beau et d'ailleurs si c'était vrai on aurait plus besoin de dessinateurs professionnels. C'est bien pratique pour dilater l'espace et fixer une première esquisse. D'ailleurs, tous ses confrères *vedutistes* l'utilisent à cette fin. Cela lui permet de tracer rapidement sans se casser la tête le *scaraboto*, une large vue d'ensemble qui lui fournit un tout premier schéma panoramique […]. L'essentiel ne vient qu'après quand il divise cette grossière esquisse en différentes sections qu'il reprend et dessine minutieusement, à la main, in situ ».

Voici le mode d'emploi qui permet à Canaletto de répondre à ses obligations de documentaliste, de cerner la vérité des détails dans les architectures, les rites cérémoniels, puisqu'il est libre de l'enchaînement des scènes et des situations dans la séquence temporelle. Au contraire de la démarche mimétique qui tend à capter la mobilité, Canaletto impose pour chaque scène, la pose et le temps arrêté. L'usage de la caméra optique permet l'émergence du détail, capté pour lui-même, ressaisi pourtant dans une unité d'ensemble, par un phénomène d'immersion dû à la mutation de la couleur en valeur. Tout signe fortuit, tout détail pittoresque sont alors rendus superflus. Dans la modernité de Canaletto, figure en bonne place la rupture avec les procédés mimétiques grâce à la capture de l'illusion par les moyens optiques. L'imagination libérée, soit dans l'organisation structurelle, soit dans l'agencement des détails, ne prive pas le spectateur de son désir de réalité. Théophile Gautier, dans *Le guide de l'amateur du musée du Louvre*, nous fait cette invitation : « si vous n'êtes pas allés à Venise, arrêtez-vous devant la toile de Canaletto, représentant la Madonna della Salute à l'entrée du Grand Canal et le voyage sera fait. La réalité ne vous en apprendra pas davantage, toute l'illusion est complète ». Le jugement de Théophile Gautier peut atteindre un degré de virtualité propre qui supprime le désir de recourir à la référence car elle est incluse dans le processus pictural suivant une autre voie. Les peintres impressionnistes n'ont pas fait autrement.

• Le visage et les masques.
De l' « imago urbis » du mythe de Venise à sa déconstruction dans la « veduta »

par Lionello Puppi, Président du Centro Studi Tiziano e Cadore, Pieve di Cadore, Professeur Emérite de l'Université de Ca' Foscari

Pour le Britannique William Way (comme pour tous les pèlerins se rendant en Terre Sainte), l'ultime étape avant d'affronter la mer, et les plus déplaisants désagréments comme les plus effroyables périls, était *Veneciam, civitatem nobilem et grandem*, qui se présentait dans la splendeur d'un présage vivant et lumineux de Jérusalem.

Annonce, sur Terre, de la Jérusalem céleste (Puppi, 1982 et 1994, passim), son image ne cessera d'être transmise au travers de la crase palais-chapelle palatine qui, à l'évidence, renvoie à Jérusalem et que nous avons déjà rencontrée chez Reuwich, Schedel et Carpaccio, sans négliger sa présence sous-jacente dans le *Jugement de Salomon* (Florence, galerie des Offices), dans *la Vierge lisant* (Oxford, Ashmolean Museum), dans la *Mort d'Adonis* de Sebastiano del Piombo (Florence, galerie des Offices), mais aussi, du côté de Titien, dans le *Saint Christophe* (Venise, palais des Doges) et dans *la Vierge avec des saints* (Ancône, Museo Civico), puis dans l'*Annonciation* d'Andrea Schiavone (Belluno, église San Pietro), dans *la Fuite en Égypte* de Girolamo Savoldo, dans *Le Père éternel donnant sa bénédiction de Bonifacio dei' Pitati* (Venise, galeries de l'Accademia), dans *la Fondation de l'hospice des Crociferi* de Palma le Jeune (Venise, oratoire des Crociferi).
Ainsi, la synthèse visuelle de l'image de Venise est-elle douée d'une éloquence encore plus significative lorsqu'elle est accompagnée de processions (de la grande toile de Gentile Bellini aujourd'hui aux galeries de l'Accademia, à Venise, ou sous forme d'estampes, par exemple celle montrant les *Épousailles du doge et de la mer* de Johannes Amman Joost dans le bel exemplaire du Metropolitan Museum de New York, ou encore le *Cortège sur la place Saint-Mar*c, feuille éditée en 1610 par Giacomo Franco), et, à cet égard, il convient de noter comme celle-ci est assumée et transfigurée dans les vues imaginaires de la ville produites entre la fin du XVIe siècle et les dernières années du XVIIe, dont Stefania Mason a proposé une intéressante anthologie, récemment analysée et commentée par Pedrocco (2001, p. 30-37).

L'opportunité d'une lecture symbolique est ensuite renforcée par le dialogue entre Mercure et Neptune que Ridolfi (1648, cité par Sinding Larsen, 1980, p. 44) mettra en évidence dans la conception iconographique du *Triomphe de Venise* ornant le médaillon central du plafond de la salle des Pregadi du palais des Doges, et surtout par la centralité ordonnant tous les autres éléments de la *macchina* figurative du noyau de ce bâtiment destiné à l'exercice de la "sagesse de l'État". Pour autant, on a négligé, par hasard ou par paresse, la fortune séculaire d'une telle position, comme son aptitude à la contamination par le biais de la très célèbre représentation de l'île d'Utopie ou par le rendu du plan "de la ville de Temestian Messico" figurant dans le troisième volume des *Navigazioni* de Giambattista Ramusio, voire encore dans les *vedute* de Benedetto Bordon et de Salvioni (cf. Schulz, 1970 et Cassini, 1971).

La vogue des *vues* apparaît, évolue et se forge dans un contexte bien sûr influencé par les conditions de son succès auprès de ces [des] voyageurs de haut rang qui fourmillent à Venise, auxquels elle fournit des "cartes postales" aptes à entretenir l'expérience émotionnelle de la fiction d'un vécu au travers d'une sélection de sites capables de se projeter dans l'imaginaire comme pluralité de figurations identiques dans le projet et diverses dans la réalisation, et donc, pour reprendre les propos de Starobinski, en séries non dissipatives mais telles des variations sur ce thème. Ainsi que l'écrit avec acuité André Corboz (1994, p. 26-27), « l'ensemble de ces vues vénitiennes – malgré l'extrême variété de leurs tonalités – forme progressivement un double qui se substitue à la cité (symbolique et en même temps réelle, de pierre), au point que celle-ci, à la fin, est évaluée et jugée en fonction d'elles ».

Mais c'est précisément cette flexibilité, longtemps considérée comme peu "noble", et donc moins asservie aux règles de la peinture d'histoire, religieuse ou de portraits, laquelle trouve, dans le contexte particulier de la Venise du XVIIIe siècle, l'opportunité d'un exercice brillant et émancipé susceptible d'accéder aux sommets de qualité formelle, sur le plan lyrique ou mélancolique, d'un Canaletto ou d'un Francesco Guardi (Corboz, 1994, p. 31-34).

4- Liste des œuvres exposées

Antonio Canal dit Canaletto

• PEINTURES

Il Canal Grande da Palazzo Balbi
Le Grand Canal, vu du palais Balbi
1726-1728 environ
Huile sur toile
45 x 73 cm
Florence, Galleria degli Uffizi

La Scala dei Giganti in Palazzo Ducale
L'escalier des Géants du Palazzo Ducale
1755-1756
Huile sur toile
174 x 136 cm
Grande Bretagne/ Alnwick, Collection of the Duke of Northumberland

Il molo dal bacino di San Marco
Le môle vu du bassin de San Marco
1740-1745
Huile sur toile
54 x 71 cm
Milan, Pinacoteca di Brera

Le isole di San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove
Les îles San Cristoforo, San Michele et Murano vues des Fondamenta Nuove
1724-1725 environ
Huile sur toile
67x 127 cm
Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat de l'Ermitage

La chiesa di San Giovanni dei Battuti a Murano, con Venezia nel fondo
L'église de San Giovanni dei Battuti à Murano, et Venise dans le lointain
1724-1725 environ
Huile sur toile
66 X 127,5 cm
Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat de l'Ermitage

Basilica della Salute e la Dogana, dai pressi di Palazzo Cornaro
La Basilique de la Salute et la Douane vues du Palais Cornaro
1725-1730
Huile sur toile
46,5 x 91 cm
Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen

Piazza San Marco, verso la Basilica
La place San Marco, vers la Basilique
1735-1738
Huile sur toile
80x127 cm
Collection particulière

L'ingresso al Canal Grande con la Chiesa della Salute
L'entrée du Grand Canal et la Basilique de la Salute
1740
Huile sur toile
72 x 112,5 cm
Collection particulière

Piazza San Marco, con la Basilica e la chiesa di San Geminiano
La Piazza San Marco vers la Basilique et l'église San Geminiano
1730 environ
Huile sur toile
61 x 95,9 cm
Collection particulière, Courtesy of Museum of Fine Art, Houston

Cannaregio
Le Pont des trois arches sur le canal Cannaregio
1730 environ
Huile sur toile
48,6 x 78,7 cm
Collection particulière

Il Canal Grande, fra la chiesa di Santa Croce e quella di San Geremia
Le Grand Canal, entre l'église de Santa Croce et l'église San Geremia
1730 environ
Huile sur toile
48,3 x 77,5 cm
Collection particulière

Il Canal Grande, con il Ponte di Rialto, da Sud
Le Grand Canal et le pont du Rialto, vu du Sud
1733-1735
Huile sur toile
68,5 x 92 cm
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Il Canal Grande, dal Ponte di Rialto, verso Ca'Foscari
Le Grand Canal, vu du pont du Rialto, vers la Ca'Foscari
1733-1735
Huile sur toile

69 x 94 cm
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Rio dei Mendicanti
Le Rio des Mendiants
1723
Huile sur toile
144 x 207 cm
Venezia, Ca' Rezzonico, museo del Settecento Veneziano

L'ingresso al Canal Grande, dalla Piazzetta
L'entrée du Grand Canal vue de la Piazzetta
1730
Huile sur toile
58,5 x 102 cm
Grand Bretagne, Knutsford
The Egerton of Tatton Park

La Riva degli Schiavoni, col Palazzo Ducale, verso est
La Riva degli Schiavoni et le Palais ducal
1730
Huile sur toile
110,5 x 185,5 cm
Grande Bretagne, Knutsford, The Egerton of Tatton Park

La Punta della dogana
La pointe de la Douane
1740-1745
Huile sur toile
27,6 x 37,3 cm
Collection particulière, Courtesy of Jean-Luc Baroni LTD, Londres

La Piazzetta, verso il molo
La Piazzetta, vers le môle
1740-1745
Huile sur toile
27,9 x 37,3 cm
Collection particulière, Courtesy of Jean-Luc Baroni LTD, Londres

Le Chiuse di Dolo
L'écluse de Dolo
1763
Huile sur toile
31 x 45 cm
Courtesy of Robilant + Voena, London - Milano

La Torre di Malghera
La Tour de Malghera
1756 environ
Huile sur toile
31,5 x 46,5 cm
Courtesy of Robilant + Voena, London - Milano

Il Canal Grande, da Palazzo Balbi
Le Grand Canal vu du Palais Balbi
1730
Huile sur toile
61 x 99 cm
Bergame, museo dell' Accademia Carrara

La Chiesa del Redentore
L'église du Redentore
1747-1755
Huile sur toile
60 x 94.5 cm
Collection particulière

La Chiesa di San Geremia e l'ingresso a Cannaregio
L'église San Geremia et l'entrée de Cannaregio
1735-1742
Huile sur toile
46 x 63 cm
Vienne, collection du Prince de Liechtenstein

Ingresso al Canal Grande, con la Basilica della Salute
L'entrée du Grand Canal et la Basilique de la Salute
1730
Huile sur toile
53 x 70,5 cm
Milan, FAI – Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio, collection Alighiero ed Emilietta de' Micheli

Capriccio col Ponte di Rialto secondo il progetto del Palladio, la Basilica di San Marco e uno scorcio di Palazzo Chiericati a Vicenza
Caprice, avec le pont du Rialto d'après le projet de Palladio, la basilique San Marco, et le palais Chiericati à Vicence
1745 environ
Huile sur toile
60 x 82 cm
Parme, Galleria Nazionale

Isole della laguna nord viste da San Pietro in Castello
Iles de la lagune nord vues de San Pietro in Castello
1724-1725
Huile sur toile
63 x 108 cm
Moscou, Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine

Isole della laguna nord da San Pietro in Castello e dall'Arsenale
Iles de la lagune nord vues de San Pietro in Castello et de l'Arsenal
1724-1725
Huile sur toile
63 x 108 cm
Moscou, Musée d'Etat des Beaux-Arts Pouchkine

La Piazzetta, verso la Torre dell'Orologio
La Piazzetta et la tour de l'Horloge
1728-1729
Huile sur toile
135,5 x 137,5 cm
Musée des Beaux-Arts de Brest Métropole Océane

Festa notturna alla chiesa di San Pietro in Castello
Fête de nuit à l'église San Pietro in Castello
1745 environ
Huile sur toile
97 x 131 cm
Londres, collection Gert-Rudolf Flick

Il Canal Grande verso il rio di Cannaregio
Le Canal Grande vers le rio di Cannaregio
1745-1750
Huile sur toile
46 x 78,5 cm
Venise, Collection della Cassa di Risparmio di Venezia

L'ingresso al Canal Grande con la Basilica della Salute
L'entrée au Grand Canal et la Basilique de la Salute
1745-1750
Huile sur toile
46 x 78,5 cm
Venise, Collection della Cassa di Risparmio di Venezia

Piazza San Marco, con il prospetto della Basilica e del Palazzo Ducale, la Loggetta e il Campanile di scorcio
La Piazza San Marco vers la Basilique
environ 1747
Huile sur toile
56 x 69 cm
Collection particulière

Il Ponte di Rialto, da sud
Le Pont du Rialto, vu du Sud
1730-1735
Huile sur toile
53 x 70,5 cm
Collection particulière

Le Canal Grande vu du Campo San Vio
Le Grand Canal, vu du Campo San Vio, vers la Basilique de la Salute
1723 environ
Huile sur toile
84,7 x 120 cm
Villa Vauban - Musée d'Art de la Ville de Luxembourg

Veduta del Bacino da Riva degli Schiavoni verso la Basilica della Salute
Vue du bassin de la Riva degli Schiavoni vers la Basilique de la Salute
1726-28
Huile sur toile
47 x 59 cm
Collection particulière

La Basilica di San Marco verso San Geminiano
Basilique San Marco et le campo San Basso
1722 environ
Huile sur toile
41 x 59 cm
Collection particulière

Veduta della laguna con ponte
Vue d'une île de la lagune avec un pont
1730-1740
Huile sur toile
23,8 x 39 cm
Collection particulière

Palco con attori della commedia dell'arte Piazza San Marco con sfondo San Gimignano
La Commedia dell'arte en Place San Marco
1720-23
Huile sur toile
25 x 32,5 cm
Collection particulière

Veduta della Basilica di Santa Maria della Salute
Vue de la Basilique di Santa Maria della Salute
1756-1767
Huile sur toile
48,4 x 35 cm
Courtesy of Collection Fenici

La Piazzetta verso la Basilica della Salute
La Piazzetta vers la Basilique de la Salute
1723 environ
Huile sur toile
129 x 127 cm
Collection particulière

Piazza San Marco verso la Basilica e Palazzo Ducale con la Loggetta sulla destra
Vue de la Piazza San Marco vers la Basilique et le Palazzo Ducale avec la Loggetta sur la droite
1760 environ
Huile sur toile
57 x 70 cm
Collection particulière

• DESSINS

Quaderno dei disegni Cagnola
Carnet de croquis de Canaletto
encre sur papier
1745-1750
175 x 235 mm
Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia

Case a Santa Marta
Habitations à Santa Marta (recto et verso)
1758 environ
plume et encre foncée sur traces de crayon
180 x 283 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Santa Marta, al limite della Laguna
Santa Marta, à l'extrémité de la lagune (recto et verso)
1758 environ
papier blanc, plume et encre foncée sur traces de crayon
175 x 282 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Il Canal Grande vicino a Palazzo Foscari
Le Canal Grande près de Palazzo Foscari (recto et verso)
1758 environ
papier blanc, plume et encre brune sur traces de crayon
262 x 193 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Piazza San Marco verso Sud-Est
Place San Marco vers Sud-Est
1740-43
papier blanc, plume et encre foncée
142 x 285 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Scuola Grande di San Marco
1739 environ
papier blanc, plume et encre foncée
185 x 205 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Scuola Grande di San Marco
1739 environ
papier blanc, plume et encre foncée, pierre noire sur le verso
171 x 205 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Capriccio
1765 environ
papier blanc, plume et encre foncée sur traces de crayon
185 x 275 mm
Collection particulière, Courtesy of Damiano Lapiccirella

Porte del Dolo
Les Portes du Dolo
1763
papier blanc, plume, craie rouge, encre et lavis
Collection particulière

• GRAVURES ET CHAMBRE OPTIQUE

La Tour de Malghera
après 1733
Eau-forte
294 x 424 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Mestre
après 1733
Eau-forte
294 x 424 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Le Porte del Dolo
Les portes du Dolo
après 1733
Eau-forte
296 x 426 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

La Libreria
après 1733
Eau-forte
142 x 205 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

La Piera del Bando
après 1733
Eau-forte
141 x 208 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Mercato sul Molo
Marché sur le môle
après 1733
Eau-forte
142 x 207 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Le Prigioni
Les prisons
après 1733
Eau-forte
141 x 208 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Monumento equestre
Monument équestre
après 1733
Eau-forte
139 x 205 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Le Procuratie Nuove a S. Ziminian
après 1733
Eau-forte
143 x 209 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

La Terrazza
La terrasse
après 1733
Eau-forte
132 x 207 mm
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

Paesaggio con pellegrino in preghiera
Paysage avec pèlerin en prière
après 1733
Eau-forte
Venezia, Museo Correr, Gabinetto Stampe e Disegni

EN CONTREPOINT

Bernardo Canal
Il Canal Grande con il Ponte di Rialto
Le Canal Grande avec le Ponte du Rialto
1735-1740
Huile sur toile
186 x 306 cm
Collection particulière

Francesco Guardi
Regata in Canal Grande all'altezza dell'Ambasciata di Francia in Palazzo Mocenigo della Trezza
Regate sur le Canal Grande à la hauteur de l'Ambassade de France, Palazzo Mocenigo della Trezza
1791
Huile sur toile
45 x 57 cm
Collection particulière

Francesco Guardi
Bird's Eye view of Venice
Vue de Venise à vol d'oiseau
1740
Huile sur toile
110 x 190 cm
Londres, MOD Art Collection Ministry of Defence

Peintre vénitien du XVIIIe siècle
Ritratto di Canaletto
Portrait de Canaletto
Huile sur toile
80,2 x 66,8 cm
Collection particulière

Camera ottica
Chambre optique de Canaletto
XVIIIème siècle
Bois, verre et miroir
380 x 242 x 225 mm
Venise, Museo Correr

Manufacture vénitienne
Maquette du projet pour le Palazzo Corner della Regina
XVIIIe siècle
Bois taillé
Venise, museo Correr

Manufacture vénitienne
Stemma Michiel
début XVIIe siècle
Bois taillé, peint avec dorure
Venise, museo Correr

Chambre optique de Canaletto

Venise, XVIIIe siècle
Bois, verre et miroirs
38 x 24,2 x 22,5 cm
Venise, Museo Correr

« Parmi les différents modèles de chambres optiques, la chambre obscure fut celle le plus souvent utilisée, notamment par Canaletto, qui a donné son nom à celle appelée "A. Canal", conservée au musée Correr, à Venise.
Dans ce modèle, un miroir intérieur incliné à 45° capte les rayons lumineux au travers d'une lentille à focale fixe, qui les renvoie sur la face supérieure de la boîte, au-dessus de laquelle est disposé un écran de verre opalescent et dépoli, plan horizontal sur lequel l'opérateur pose les feuilles où il exécutera le tracé des édifices qui y apparaissent.
Cet instrument présente à la fois des avantages et des limites ; en effet, le miroir intercepte la pyramide visuelle de l'image extérieure et la reflète vers le cadre.
En comparaison de la simple inversion, l'image est nettement mieux définie, précise, et l'opération ainsi facilitée dans la mesure où le plan sur lequel l'image est restituée est horizontal. Toutefois, même dans le cas où l'orientation du haut vers le bas est correcte (l'image n'étant plus alors renversée), l'inversion droite-gauche subsiste. L'image n'est donc ainsi correctement orientée que si on l'observe au travers de la feuille, ce qui nécessite une seconde phase d'élaboration des tracés. Une autre limitation est due au verre dépoli ; de fait, avec ce modèle de chambre obscure l'opérateur doit utiliser le papier le plus transparent possible sur lequel il tracera son dessin. Par ailleurs, la qualité du rendu dépend de la focale fixe de l'instrument. »
Dario Maran

Le Musée Maillol a financé la reconstruction de la chambre optique de Canaletto selon les schémas de l'époque, avec la supervision de Dario Maran, auteur de l'essai « Canaletto et l'utilisation de la chambre optique» (cf. catalogue de l'exposition).
Cette chambre optique sera à la disposition du public pendant toute la durée de l'exposition.

5- Visuels disponibles pour la presse

1-
Antonio Canal dit Canaletto
Il Canal Grande da Palazzo Balbi
Le Grand Canal, vu du palais Balbi
1726-1728 environ
Huile sur toile
45 x 73 cm
Florence, Galleria degli Uffizi
© Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



2-
Antonio Canal dit Canaletto
L'ingresso al Canal Grande, dalla Piazzetta
L'entrée du Grand Canal vue de la Piazzetta
1730
Huile sur toile
58,5 x 102 cm
Grande-Bretagne, Knutsford, The Egerton of Tatton Park
© NTPL/John Bethell



3-
Antonio Canal dit Canaletto
La Riva degli Schiavoni, col Palazzo Ducale, verso est
La Riva degli Schiavoni et le Palais Ducal
1730
Huile sur toile
110,5 x 185,5 cm
Grande-Bretagne, Knutsford, The Egerton of Tatton Park
© NTPL/John Bethell



4-
Antonio Canal dit Canaletto
Ingresso al Canal Grande, con la Basilica della Salute
L'entrée du Grand Canal et la Basilique de la Salute
1730
Huile sur toile
53 x 70,5 cm
Milan, FAI - Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio, collection Alighiero ed Emilietta de' Micheli
© Mario Govino, Fotografo



5-
Antonio Canal dit Canaletto
L'ingresso al Canal Grande con la Chiesa della Salute
L'entrée du Grand Canal et la Basilique de la Salute
1740
Huile sur toile
72 x 112,5 cm
Collection particulière



6-
Antonio Canal dit Canaletto
Il molo dal bacino di San Marco
Le môle vu du bassin de San Marco
1740-1745
Huile sur toile
54 x 71 cm
Milan, Pinacoteca di Brera



7-
Antonio Canal dit Canaletto
La Punta della dogana
La pointe de la Douane
1740-1745
Huile sur toile
27,6 x 37,3 cm
Collection particulière, Courtesy of Jean-Luc Baroni LTD, Londres



8-
Antonio Canal dit Canaletto
La Piazzetta, verso il molo
La Piazzeta, vers le môle
1740-1745
Huile sur toile
27,9 x 37,3 cm
Collection particulière, Courtesy of Jean-Luc Baroni LTD, Londres



9-
Antonio Canal dit Canaletto
La Chiesa del Redentore
L'église du Redentore
1747-1755
Huile sur toile
60 x 94,5 cm
Collection particulière.



10-
Antonio Canal dit Canaletto
La Scala dei Giganti in Palazzo Ducale
L'escalier des Géants du Palazzo Ducale
1755-1756
Huile sur toile
174 x 136 cm
Grande Bretagne/ Alnwick, Collection of the Duke of Northumberland



11-
Antonio Canal dit Canaletto
Le isole di San Cristoforo, San Michele e Murano dalle Fondamenta Nuove
Les îles San Cristoforo, San Michele et Murano vues des Fondamenta Nuove
1724-1725 environ
Huile sur toile
67x 127 cm
Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat de l'Ermitage



12-
Antonio Canal dit Canaletto
La chiesa di San Giovanni dei Battuti a Murano, con Venezia nel fondo
L'église de San Giovanni dei Battuti à Murano, et Venise dans le lointain
1724-1725 environ
Huile sur toile
66 X 127,5 cm
Saint-Pétersbourg, Musée d'Etat de l'Ermitage



6- Informations pratiques

MUSÉE MAILLOL - FONDATION DINA VIERNY

59-61, rue de Grenelle
75007 Paris
Tél : 01 42 22 59 58
Fax : 01 42 84 14 44
Métro : Rue du Bac
Bus : n° 63, 68, 69, 83, 84
www.museemaillol.com

Horaires
Tous les jours de 10h30 à 19h, y compris les jours fériés
Nocturne le vendredi jusqu'à 21h30

Prix d'entrée
Plein tarif : 11 euros
Tarif réduit : 9 euros
Gratuit pour les moins de 11 ans

Billetterie en ligne
www.museemaillol.com
www.fnac.com






25 oeuvres majeures seront disponibles sur audioguide et l'application smartphone du musée

Restaurant
Restaurant italien « La Cortigiana »
ouvert tous les jours de 10h30 à 17h, privatisation possible en matinée et en soirée

ATELIERS POUR ENFANTS

« Les mystères de Venise »

Durée : 1h30 (visite de l'exposition + atelier + goûter)
Ouverts aux enfants de 7 à 11 ans
Tarif : 18 euros

A compter du 26 septembre 2012 et jusqu'au 9 février 2013
Tous les mercredis de 15h à 16h30
Tous les samedis de 11h à 12h30
Pendant les vacances scolaires : nous contacter
Maximum 12 enfants par atelier
Réservation : enfants@museemaillol.com

CONTACTS COMMUNICATION

Agence Observatoire
68 rue Pernety - 75014 Paris
Céline Echinard
01 43 54 87 71
celine@observatoire.fr
www.observatoire.fr

Musée Maillol
Claude Unger
06 14 71 27 02
cunger@museemaillol.com
Elisabeth Apprédérisse
01 42 22 57 25
eapprederisse@museemaillol.com

7- Publications

• Catalogue de l'exposition

Coédition musée Maillol-fondation Dina Vierny / Éditions Gallimard

Format : 230 x 285 mm
Nombre de pages : 224
Nombre d'illustrations : 120 env.
Prix prévisionnel : 39 €
Parution : 13 septembre 2012

Auteurs

Annalisa Scarpa, commissaire de l'exposition et directrice de la Fondation Terruzzi à Milan
Charles Beddington, historien de l'art et spécialiste de la peinture de Canaletto
Dario Maran, Architecte, Professeur de Recherche en théorie et histoire de la représentation, Université de Ca' Foscari, Venise
Annalisa Perissa Torrini, Directrice du Gabinetto dei Disegni e Stampe des Gallerie dell'Accademia
Lionello Puppi, président du Centro Studi Tiziano e Cadore à Pieve di Cadore, Professeur Emérite de l'Université de Ca' Foscari, Venise
Francis Russell, Deputy Chairman, Old Master and Early British painting, Christie's
Alain Tapié, conservateur en chef du patrimoine

Services de presse

Presse nationale

Béatrice Foti
01 49 54 42 10
beatrice.foti@gallimard.fr

assistée de :
Françoise Issaurat
01 49 54 43 21
francoise.issaurat@gallimard.fr

Presse régionale / étrangère

Pierre Gestede
01 49 54 42 54
pierre.gestede@gallimard.fr

assisté de :
Marina Toso / 01 49 54 43 51
marina.toso@gallimard.fr
Vanessa Nahon / 01 49 54 43 89
vanessa.nahon@gallimard.fr

• Découverte Gallimard

Format : 8 modules
Code sodis : A13870
Prix : 8,40 €
Parution : 13 septembre 2012

Auteur

Annalisa Scarpa, commissaire de l'exposition et directrice de la Fondation Terruzzi à Milan

Service de presse

David Ducreux
01 49 54 16 70
david.ducreux@gallimard.fr

Assistante : Charlotte Fagart
01 49 54 42 91
charlotte.fagart@gallimard.fr

www.decouvertes-gallimard.fr

• Hors-Série

- L'Objet d'Art
Nombre de pages : 72
Prix: 9 €
Parution :17 septembre 2012

- Beaux-Arts Magazine
Nombre de pages : 36
Prix: 9 €
Parution : 19 septembre 2012

- Le Petit Léonard
Nombre de pages : 24
Prix: 5 €
Parution : 17 septembre 2012